703.5
Г-19 ОРК

АЛЕКСЕЙ ГАН

КОНСТРУКТИВИЗМ

ap
m 77
OPK

282777

703.5
Г-19

АЛЕКСЕЙ ГАН.

КОНСТРУКТИВИЗМ.

148005
282444
ГЦТБ
ОСНОВНОЙ ФОНД
ГОСУДАР. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

Напечатано во 2-ой Гостипогра-
фии. Р. Ц. № 357. Тиз. № 249.
Тираж 2000. Тверь 1922 г.

Конструктивизм явление наших дней. Возник он в 1920 году в среде левых живописцев и идеологов „массового действа“.

Данный выпуск является агитационной книгой, которой конструктивисты открывают борьбу со сторонниками традиционного искусства.

Москва 1922 год.

Мы об'являем непримиримую

войну искусству!

1-ая рабочая группа конструктивистов
1920 год
Москва.

Да здравствует

коммунистическое выражение

материальных

сооружений!

1-ая рабочая группа конструктивистов
1921 год
Москва.

„Но—скажут нам:—религиозные, нравственные, философские, правовые и т. п. идеи изменялись конечно в ходе исторического развития; однако, религия, нравственность, философия, политика, право всегда сохранялись в этом безпрерывном изменении.

„Существуют, кроме того, вечные истины: свобода, справедливость и т. п., которые одинаково принадлежат всем фазам общественного развития. Коммунизм же уничтожает общие истины, он уничтожает религию, нравственность, вместо того, чтобы преобразовать их; он противоречит, следовательно, всему ходу исторического развития“.

К чему сводится это обвинение?

История всех до ныне существовавших обществ

основывалась на противоположности классов, принимавшей в различные эпохи различные виды.

Не смотря на различие в своих формах, эксплуатация одной части общества другою является фактом общим всем прошлым столетиям.

Неудивительно, поэтому общественное сознание всех веков, не смотря на все различия и на все разнообразие, вращалось до сих пор в известных общих формах, которые исчезнут совершенно лишь с полным уничтожением противоположных классов.

(Коммунистический манифест).

Революционно-марксистская мысль на словах и падагризм на деле.

Революционно-марксистская мысль, открывшая движущую силу истории, построившая теорию исторического материализма и усвоившая, „что всякую полосу общественного развития нужно понять в особых, ей, и только ей, свойственных чертах“—безмолвно встала у болота догматического эстетизма.

Взаимоотношение базиса и надстроек, т. е. изменение надстроек вслед за изменением состояния производительных сил—все это вдруг забывается, как только коммунист коснется прекрасного. **Он делается чужим и покорным.**

Святые и нетленные дары эстетики делают его расслабленным.

Он становится типичным интеллигентом—и „идея движения“ и „философия действия“ уж не его идея, не его философия.

В чем же дело?

А дело в том, что в то время, как мы резко и грубо ударяем по твердыням капитализма и его быта, и стараемся выстраивать весь общественный строй в сторону коммунизма,—в области так называемого искусства, мы поворачиваем вспять, к эпохам менее совершенным, наиболее грубым и по существу своему крайне антикоммунистичным.

Правда, чем суровее становится процесс борьбы, тем чище делается атмосфера в чертогах наших ведомств ведающих делами искусства.

Короли и маги прекрасного притихают, а с ними притихают и их покровители.

Но стоило только нам ликвидировать военный фронт гражданской войны и перейти к мирному строительству—как снова поднимают свои головы искусстводелатели, а наши культуртрегеры открывают свои агитационные рты и сеют зажигательные слова о безконечных ценностях прекрасного.

Получается так, что новые победы на фронтах нашей революции приносят новые поражения на фронте интеллектуальных усилий.

С закреплением завоеванного в области политической, с подходом к революционным задачам по организации народного хозяйства—наша революция делает резкую кривую и под флагом академизма пытается закабалить интеллектуальное производство и его производителей.

Внешне это как будто и незаметно.

Нам не достает марксистской грамоты.

Недостаток минимального марксистского образования заметно сказывается даже в среде политически устойчивых партийных товарищей.

Кроме того наши, так сказать, квалифицированные коммунисты иногда крайне легкомысленно и пренебрежительно относятся к вопросам им мало известным.

Все это губительно отражается на нашей практике, на нашем мышлении, подходе к многогранным и разнообразным явлениям жизни, на разрешении целого ряда вопросов встающих в связи со строительством коммунизма и коммунистического быта.

Как только мы подходим к искусству—мы перестаем быть марксистами.

„Теоретики пролетариата должны ставить своей познавательной задачей“—говорит Маркс в „Нищите философии“—„дать себе отчет в том, что происходит у них перед глазами и стать выразителями действительности“.

Являемся ли мы таковыми при своем прикосновении к искусству?

Без анализа, без критики, без переоценки мы с плеча принимаем искусство, какое то неведомое, какое то хорошее, нужное и необходимое пролетариату.

Правда, сперва немного поругаемся, что-то назовем буржуазным, что-то мещанским. Дальше у нас не хватает, очевидно, самых элементарных знаний и мы успокаиваемся как только театр, школа или художественная мастерская попадают в руки коммуниста.

Будто в этом только и дело.

Разве наша практика не доказала всей несостоятельности такого разрешения вопроса.

Что мы можем требовать от своих товарищей на месте заведующего каким нибудь отделом по искусству, или в каком нибудь театре **когда наши официальные, так сказать, идеологи настаивают на общечеловеческих ценностях,**—забывая, что „общественное сознание всех веков, не смотря на все различия и на все разнообразие, вращалось до сих пор в известных общих формах, которые должны исчезнуть совершенно с полным уничтожением противоположности классов“.

Они также забывают, что: „коммунистический переворот есть самый радикальный разрыв с существующими имущественными отношениями; неудивительно, что он вступает в самый радикальный разрыв с традиционными идеями“.

И они не хотят принять, что:

Пролетарская революция—первый реальный шаг коммунистического переворота.

Разрушая буржуазно-капиталистический строй, т. е. разрешая вопрос власти и создавая переворот в производственных отношениях она не может не опрокинуть культуру своего врага в целом.

Об этом вопиющим голосом говорит каждый день пролетарской революции, но это не принимается.

Ежегодно, словно мыльный пузырь, надувается Наркомпрос и лопается от чрезмерного уплотнения его сердцевины духами всех времен и народов, всеми системами, всеми „грешными“ и „безгрешными“ ценностями (!) живого и неживого.

И под покровительством квази-марксистов работают черные тысячи искусствослужителей и в наши революционные дни „духовная“ культура прошлого еще прочно стоит на ходулях реакционного идеализма.

Художественная культура, как одна из формальных выразительниц „духовной“—не разстается с ценностями утопических и грезовых видений, и ее фабрикаторы не отказываются от **жреческих функций оформленного кликушества.**

Коммунисты Наркомпроса, ведающие делами искусства мало чем отличаются от не-коммунистов вне-Наркомпроса. Они также находятся в плену у прекрасного, как последние пленены божественным.

Передатчики и популяризаторы, соблазненные жречеством, коленопреклоненно служат прошлому, на **словах обещая будущее.** Это их толкает в сторону самых реакционных, декласированных маниаков-художников: живописи, скульптуры и архитектуры. С одной стороны они—коммунисты готовые пасть в открытом бою с капитализмом при попытке какой бы то ни было реставрации; с другой—они как консерваторы, добровольно, без боя совершают падение, молитвенно благоговея перед искусством тех самых культур, **к которым они строго относятся, помятуя теорию исторического материализма.**

Ответственные высокоавторитетные руководители, к сожалению, сумбурно и безпринципно распоряжаются искусством не только вчерашнего дня, но и дня настоящего, и создают такие условия, при которых нет возможности коллективно и организованно поставить проблемы интеллектуально-материального производства на рельсы практического дела.

И не удивительно: они ведь плоть от плоти той самой тлетворной эстетики, против которой возстали материалисты-новаторы левого искусства.

Вот почему ведется и явно и тайно компания против „без'идейников" и „безпредметников". И чем содержательнее последние, чем нагляднее действительность говорит за них,—тем с меньшей разборчивостью с ними ведется борьба жрецами старого искусства.

Сейчас оффициально они—все, они задают тон и, как искусные лицедеи, гримируются под Маркса.

За ними не идет только пролетариат с его здоровым марксистским материализмом, но за то с ними многомиллионная масса: интеллигенты, агностики, спиритуалисты, мистики, эмпириокритики, эмпириомонисты, эклектики и прочие падагрики и паралитики.

Вот кто является ныне защитником художественных ценностей от имени коммунизма.

Жрецы производители этих „художественных ценностей“ понимают и учитывают данное положение. Они, ткут нити лжи и обмана. Они, как гнилое наследие прошлого, продолжают **паразитировать и чревовещать,** пользуясь средствами того самого пролетариата, который в мучительных корчах, героически, проводит в жизнь лозунги, **обещающие освободить человечество от всяких сверх'естественных сил, посягающих на его свободу.**

Жрец-наймит

—вот кто может стать эстетическим изобразителем и дать ряд палиативных форм

интеллектуально материальной культуры коммунизма.

Пролетариат и пролетаризованное крестьянство абсолютно не участвуют в искусстве.

Характер и формы, в которых искусство выражалось и то „социальное“ значение, которое оно имело, ни с какой стороны не задевали его.

Пролетариат развивался и культивировался самостоятельно, как класс в в конкретных условиях борьбы. Его идеология формулирована четко и ясно. Он подтягивал низы своего класса не игрой, не искусственными средствами абстракций, не отвлеченной фетишистикой, а реальными средствами революционных действий, предметной пропагандой, агитацией фактами.

Искусство не укрепляло боевые качества революционного класса пролетариата, а скорее разлагало отдельных передовых его членов. **В целом же оно было чуждо и не нужно классу, у которого были свои и только свои культурные перспективы.**

Чем ярче художественно-реакционная волна реставрации будет проявляться—резче здоровые и подлинные элементы пролетариата будут отмежевывать себя от этой полосы деятельности.

За все время пролетарской революции ни ведомства, ведающие делами искусства, ни организации, ни группы не оправдали на деле своих обещаний.

От широковещательных, революционных лозунгов к будущему, они сворачивали в реакционное лоно прошлого, строя свою практику на теориии „духовной“ преемственности.

Практика же показала, что „духовная“ преемственность—враждебна задачам пролетарской революции, чрез которую мы идем к коммунизму.

Контр-революционность буржуазных искусствослужителей, безпочвенно подходивших от искусства к революции, создала невероятную путаницу, в потугах дряблый дух прошлого „революционизировать“ эстетикой.

Сантиментальная же преданность революции идеологов мелкобуржуазного толка—дала резкую трещину в попытках старыми формами искусства обезглавить материализм революционной действительности.

ГОСУДАР. ЦЕНТРАЛЬНАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Но победа материализма и в области художественного труда накануне своего торжества.

Пролетарская революция не бичующее слово, а подлинный бич, изгоняющий из реального человеческого бытия паразитизм, в каких бы нарядах он не скрывал свое отвратительное существо.

Текущий момент в разрезе об'ективных условий обязывает нас заявить, что данная ситуация общественного развития движется под знаком неприемственности художественной культуры прошлого.

Что все так называемое искусство пронизано самым реакционным идеализмом, является продуктом крайнего индивидуализма, что толкает его в сторону новых, никому не нужных забав над экспериментами утончения суб'ективной красоты.

Искусство неразрывно связано: с теологией, метафизикой и мистикой.

Оно возникло в эпоху первобытных культур, когда техника пребывала в „зародышевом состоянии орудий“ и формы хозяйства барахтались в предельной примитивности.

Оно прошло через кухню цехового кустаря средневековья.

Оно искусственно подогревалось лицемерием буржуазной культуры и, наконец, ударилось о механический мир нашего века.

Смерть искусству!

Оно естественно возникло

естественно развивалось и

естественно пришло к своему исчезновению.

Марксисты должны работать, что бы научно осветить его смерть и формулировать новые явления художественного труда в новой исторической среде данного времени.

В конкретной обстановке нашего дня наблюдается тяготение в среде мастеров революционного искусства в сторону технического расцвета и социального осмысливания своего труда.

Выступает конструктивизм—стройное дитя индустриальной культуры.

Долгое время капитализм гноил его в подполье.

Его освободила—пролетарская революция.

Начинается новое летосчисление

с 25-го октября 1917 года.

По ту сторону октября

эпохи первобытных

авторитарных и

индивидуалистических

культур —

власти и духа.

По нашу сторону

первая культура

организованного труда и интеллекта!

Прошлые культуры, т. е. культуры власти и духа изображало искусство.

„Прекрасное“ и „нетленное“ оно своими изобразительными средствами обслуживало религию, философию и всю так называемую „духовную“ культуру прошлого.

Искусство спекулятивно-материализовало „духовность“, иллюстрируя священную историю, божественные тайны, мировые загадки, абстрактные скорби и радости, умозрительные истины философии и прочее рябячество взрослых людей, нормы поведения которых определялись экономическими условиями общества той или иной исторической данности.

Социально-политический строй обусловленный новой экономической структурой вызывает новые формы и средства выражения.

Возникающую культуру [redacted] труда и интеллекта будет выражать [redacted] интеллектуально-материальное производство.

Первый лозунг конструктивизма—долой спекулятивную деятельность в художественном труде!

Мы—заявили конструктивисты в своей программе—

Об‘являем непримиримую войну искусству.

Искусство—продукт общественной жизни „приподающих“ поколении.

Искусство—продукт общественной жизни.

До сих пор основная общественная роль его заключалась в том, что оно пыталось систематизировать чувства в художественных образах.

Это поставило искусство в разряд общественной необходимости, и так оно обслуживало самые запутанные свойства человека—**чувства**, то оно невольно было возведено в наивысшую степень культурных ценностей.

„Тайна“ вдохновения и магия **„провидения“** обожествили этот род наивной человеческой деятельности.

Во все эпохи, на всех ступенях культурного развития общественной жизни находились взрослые люди, которые производили и почитали исскусство.

Оно росло и развивалось по двум направлениям.

С одной стороны оно эстетически переваривало (переживало) господствующую психологию и идеологию, консервировало их в статических образах художественного выражения, с другой—оно прорабатывало формальную сущность, материальные средства изображения.

Организационные функции искусства и эстетические переживания имели свое законное существование.

Невежество и паразитические наклонности давали благодатную почву для того, чтобы эстетика всех сортов и качеств—являлась одним из средств цементировавших людское общество.

Этому способствовало и то обстоятельство, что человек, живя среди „законов движения внешняго мира“—думал. что эти законы пролагают себе дорогу слепо в „форме внешней наобходимости, в безконечном ряде кажущихся случайностей“. (Энгельс).

Кроме того, созерцательное отношение к бытию так же насыщало психику уклонами в сторону обстракций, самообмана или самоуслаждения.

Склеивая таким образом общественные настроения и чувства—искусство, одновременно, приклеивало быт общества к месту, тормозило историческое развитие общественной среды, создавая значительные барьеры в периоды революций.

При торжестве материализма и сознательного отношения к бытию практически действующих трудовых масс—организационные способности эстетики оказываются недостаточными.

„Вечные“ и „нетленные“ истины прекрасно начинают тлеть, разлагаться и заражать.

И только формальная сторона дела, накопленный опыт, умение и другие средства самого производства искусства—остаются ценным наследием, которым пользуется здоровая среда революционеров интеллектуально-материального производства.

Эти выводы сделаны нами на основании опыта произведенного Советской Республикой, когда она пыталась привести искусство на службу пролетарской революции.

Для большей убедительности, любителям „научно исторических экскурсов“ перескажем некоторые места из книги профессора Богданова.

Научные данные дают нам, пока, право думать, что наиболее древними искусствами были танец и музыка.

Есть предположения, что танцы и музыка существовали даже в „зоологическом“ периоде жизни человека.

При развитии идеологий „за первобытную эпоху“ искусство не являлось началом формального выражения самих идеологий.

Оно обслуживало чисто практические задачи первобытных людей и имело только утилитарное значение: оно являлось организационным моментом в труде, создавая „единство настроения“ участников и соответствие этого настроения с самым делом.

Говорят, что танец и музыка и теперь играют эту роль в жизни илемен, стоящих еще на ступени родового или мало развитого формального быта.

На основе техники производства, с целью изобразительных движений, желая дать другому человеку понятие о каком-нибудь предмете, дикарь, часто невольно и непосредственно своими движениями воспроизводил его очертания.

Это считают началом рисунка и живописи.

Последнее вызывало интерес и стремление усилить замеченное сходство.

На этом пути человек шаг за шагом доходил до планомерного воспроизведения внешности разных предметов.

Это было средством познания практически-важных вещей.

У охотничьих племен главные темы и сюжеты посвящались изображению животных и охоты.

Технический и экономический характер этой эпохи не выходил за пределы зародышевого состояния орудий производства и однородного и неорганизованного сотрудничества родовой группы.

Первобытное мировозрение не явилось стройной совокупностью систематизированных идей. В нем не было идеологического целого.

Трудовые процессы и факты жизни до известной степени связывали идеи, но все же они были оторванными друг от друга

Первобытный динамизм и первобытный коллективизм—говорит наука об общественном сознании—вот основные черты ее систематизации, и то при оговорке, что она сама делает это „за неспособных к к ней людей той эпохи“.

Сама жизнь того времени была консервативна и мировозрение не было прогрессивным. Больше того! „трудовой процесс изменялся, технически совершенствовался, а обозначения трудовых актов оставались еще прежние“. И изменялись они медленно и постепенно.

Движущие силы лежали в технической области, а идеология только приспособлялась к происходящим преобразованиям трудовой жизни.

В заключении профессор говорит:

„И все же при всем своем консерватизме идеология была благоприятным и необходимым условием прогресса“.

Примитивное земледелие, кочевое скотоводство, как отрасли производства обезпечивающие существование огромного общинного хозяйства, в эпоху патриархального быта, с расширением рамок сотрудничества и зарождением специализации и обособлении организаторского труда от исполнительного—выдвинуло авторитарное сотрудничество.

Техника и экономика труда потребовали большого увеличения количества слов, связь идеи с действием была разорвана самой жизнью: мысль организатора осуществлялась действием исполнителя.

Умственное усилие руководителя, оторванного от физических процессов получило самостоятельность и идеи стали систематизироваться.

Впервые стало сказываться то, что мы называем мировозрением.

Идея о мировой организации была взята из той единственной организации, которая была людям знакома прямо в их жизни, т. е. из самой патриархальной общины. Религия произошла из культа предков, т. е. из почитания предков, которых народное мышление постепенно превратило в божества, но вполне обыденно без таинственного, мистического характера, которое оно приобретает впоследствии, когда религия отделяется, как особая область, от остальной жизни и охватывает все мировозрение людей, проникая собою все их мышление.

Искусство в эту эпоху так же всецело религиозно: танцы, музыка—священные образы; мифы, безсознательная поэзия эпохи—история богов и их отношений с людьми; произведения живописи, скульптуры, если даже не изображают богов, то „посвящаются“ им и бывают, по тогдашним представлениям удачны лишь тогда, когда внушены ими, как, впрочем, и всякое вообще дело.

Рост производительности труда, благодаря которому прибавочный труд увеличился настолько, что явилась возможность настоящей эксплоатации—вызвал переход от патриархата к феодализму.

Формы хозяйственной жизни патриархального быта изменились. От кочевого скотоводства и примитивного, полу-бродячего земледелия совершился переход к оседлому земледелию, соединенному со скотоводством.

Развитие производства орудий вызвало рост ремесел и проч.

Родовая община перешли в соседскую. Обособились организаторы: мирные—жрецы, военные—сначала просто вожди, потом „сеньеры“-феодалы.

Еще при натуральном хозяйстве обмен сделался явлением постоянным и приобрел заметное, прочное, все возраставшее влияние на экономическую жизнь.

Постепенно сложились обширные светско-феодальные и духовно-феодальные организации, которые охватили целые области, затем большие страны.

Религии феодального периода представляют устройство мира не по образцу патриархальной общины, а по образцу феодальной организации. Они становятся основою жреческой эксплоатации масс. Мир действительный дополняется воображаемым миром полу-богов, богов и высших богов, вплоть до одного верховного—образующих совершенно такую же цепь авторитетов, как иерархия жреческая или светско-феодальная.

Знание при феодализме стало постепенно разграничаться на религиозное и светское.

Искусство так же разделялось на религиозное и мирское. Религиозное преобладало над светским. Архитектура занимали главное место. Храмы и другие жреческие сооружения были об'единяющими центрами, к которым тяготело население множества феодально-связанных между собою общин, иногда целых обширных областей, иногда целых стран.

К храмам в дни, посвященные религиозным воспоминаниям, стекались тысячи людей, не имевших между собою прямой связи в будничной экономической жизни. Там они об'единялись в молитвенных настроениях, а затем вокруг храма, под охраной его примиряющего влияния и могущества жреческой корпорации, они завязывали более практические связи, обменивались товарами, заводили знакомства. заключали договоры и проч. „Архитектура*), подобно своей противоположности—музыке, есть

*) Отсюда полностью взято из „Науки об общественном сознании“.

своеобразный язык чувства. Она выражает и обобществляет человеческие настроения, но, конечно, длительные, устойчивые, вековые настроения масс. Целыми поколениями, иногда целым рядом поколений строились гигантские храмы феодальных религий, и художники-строители, дети своей эпохи сознательно, а еще больше безсознательно, вкладывали в их каменные формы свои господствующие чувства, свою веру. Готические здания средних веков, такие, как Кельнский собор,—самая яркая и простая иллюстрация смысла архитектурного „стиля". Их стройные, стрельчатые, с огромной силой устремляющиеся вверх очертания идеально глубоко и живо воплощали порыв к отрешению от всего земного и обыденного, порыв к небеснодалекому. Это—основное настроение католической религии, утешительницы масс, обещавшей им небо за муки этой жизни, которая среди земельной тесноты, необузданно-жестоких войн и под гнетом эксплоатации представляла значительное сходство с адом.

Архитектура закрепляла и непрерывно передавала от поколения к поколению преобладающие чувствования народов и классов. Так, архитектура древних римлян, с ее гигантским размахом и массивными формами, была истинным воплощением в камне гордости народа—покорителя мира; так, вслед за началом паразитического вырождения какой-либо аристократии в ее стиле выступает возрастающее и все более причудливое усложнение форм, переход к тонкостям и ухищрениям, нередко в ущерб даже прочности и практической целесообразности создаваемого (стиль „барокко", затем „рококо"). В этом выражается искание новых, утонченных ощущений, порождаемое пресыщенностью с ее притуплением восприятий и т. п.

В эпоху феодализма, воспитательное значение архитектуры было особенно велико. В тогдашней консервативной среде, организуя чувствования потомков в соответствии с тем, что переживали их предки, она явилась хранительницей организующей традиции по преимуществу.

Скульптура и живопись храмов дополняли дело их архитектуры, так же как музыка богослужений.

Светское искусство было много слабее религиозного.

При феодализме религиозное искусство было не только жреческим, но и народным.

Зарождавшееся же светское искусство связывалось, главным образом, с потребностями светских феодалов, поскольку они мало-по-малу превращались в представителей эксплоатации, роскоши и наслаждения жизнью. Оно не имело корней в массах, это и было причиной его сравнительной слабости".

Отвлеченный фетишизм в искусстве появляется в индивидуалистическом обществе капиталистического производства. Экономика такого общества характеризуется: неорганизованным сотрудничеством, обменом товаров и частной собственностью на орудия производства.

„Основные черты искусства в меновой организации характерны тем, что искусство превращается в специальность отдельных хозяйств и образует, таким образом, ряд особых отраслей среди других, работая, как и они, на рынок,

Произведения искусства рассматривается, как индивидуальный продукт определенного мастера. Безличному народному творчеству, которое свойственно авторитарным культурам, тут нет места. Там не только мифы, сказки, эпос, песни, музыка, танцы являлись созданием не того или другого лица, а общины, племени народа—но также архитектура, скульптура, живопись: храмы, которые сооружались иногда десятками поколений под руководством неизвестных, сменявшихся архитекторов, священные статуи, иконописная живопись этих храмов, и т. п. В идеально-меновом обществе такой безымянно-коллективный тип работы немыслим, потому что он основан на живой связи с обществом, который художник-товаропроизводитель чувствовать не может: он продает свои произведения, переживая при этом всю борьбу, всю конкуренцию рынка.

Общественно-организующая роль искусства ускользает от сознания художников, да и всего общества. Отвлеченный фетишизм здесь такой же, как в науке: идея „чистого" искусства, „чистой" красоты, подобная идее „чистого" знания, „чистой" истины.

Самое содержание произведений искусства—индивидуалистическое: в них дело идет о личности, взятой отдельно и в противоположности с другими, об ее интересах, борьбе, ее судьбах, ее чувствах и т. д. Обособленный в своем сознании индивидуум, явно или скрыто, бывает постоянным

героем этих произведений: явно—напр., в романах, поэмах, лирике, скульптуре, где он прямо изображается в своих переживаниях, скрыто—напр., в музыке, в ландшафте, которые не изображают его, но по-своему передают его душевные настроения, его стремления и порывы.

Отвлеченный фетишизм заключается не в том, что мысли или образы отвлечены, а в отвлеченной точке зрения на них, напр., когда научная истина или произведение искусства рассматриваются, как нечто имеющее значение всецело само по себе, безо всякого отношения к обществу, в жизнь которого они входят, т. е. как если бы от них был „отвлечен" их действительный смысл—их общественная функция. В религиозном искусстве такого отвлечения не было: храм, статуя божества понимались как нечто об'единяющее верных между собою и с самим божеством, идеализированным представителем прошлых поколений, т. е. как некоторая общественная связь. Но пусть та же статуя божества, после ряда веков, досталась меновому обществу, напр., найдена при раскопах; тогда в ней увидят более или менее совершенный образ красоты, но и только. Между тем на деле она и тут продолжает связывать людей, которые видят ее в общем настроении, давая им некоторое, общее для них знание о том, какова может быть сильная и гармоничная жизнь, воспитывая их чувство и мысль к единению,—словом, остается, лишь в новом виде, некоторой общественной связью. Но от мышления менового общества эта функция скрыта.

От отвлеченного фетишизма не свободна и теория „гражданского искусства", по которой художник должен стараться, чтобы его произведения служили обществу, проводили полезные мысли, внушали добродетельные чувства.

Она полагает, что она сама по себе может и не служит ему, т. е. она также не сознает действительного смысла искусства. А этот смысл—общественно-организационный—всегда имеется в художественных произведениях. Произведение может хорошо выполнять эту функцию для одних элементов, слоев, классов общества и плохо для других, когда социальная организация разделена на разнородные части: искусство аристократитеское не подходит, положим, для демократов-ремесленников, крестьян, мелких торговцев, а демократическое для аристократов; но то и другое обладает организующим характером, только направленным к двум разным типам строения общественной жизни.

Когда от искусства требуют, чтобы оно сознательно отдавало себя на службу, напр., политическим задачам, или нравственной доктрине, то его просто превращают в „прикладное" искусство, вроде того, какое применяется для украшения и комфорта домашней обстановки людей.

Если оно, напр., политическое, то налицо есть сознание связи его со специально-политической деятельностью, но нет понимания организационного значения его вообще, помимо этой частной связи. Теория „гражданского" искусства фетишистична, как и теория „чистого" искусства.

Пользуясь данными науки мы не забываем, что сведения которые она нам дает могут пополняться и изменяться. Но пока что, добытое несомненно способствует ориентировке и помогает нам усвоить главное: искусство никогда не было чем-то нерукотворенным, вечным, раз навсегда установленным. Его формы, социальное значение, средства и задачи изменялись в связи с изменением технических рессурсов, экономических, общественных и политических систем и условий организации человеческого общества.

Конкретные общественные явления—продукт практической человеческой деятельности.

Конкретные общественныя явления—продукт практической человеческой деятельности.

Если до сих пор, как многие думали, „экономические отношения развивались сами по себе, помимо нас и нам не было надобности в них вмешиваться“, то теперь наше сознание не может убаюкиваться таким определением. Иначе вся практическая деятельность пролетерской революции сплошная нелепость. Но в том то и заслуга наша, что мы „формы внешней необходимости“ и „безконечный ряд кажущихся случайностей“, не нарушая законов человеческого мышления, сознательно переводим на путь общественной целесообразности.

Сумели же мы, не нарушая закономерности исторического развития, притти к к советской системе. Разве эта система, этот новый общественный строй не возник и не развивается в условиях новой экономической структуры?

Развивается, и новая идеология этого строя формулируется уже теперь хотя равновесие экономической системы еще не установлено.

Для последовательного марксиста нет ничего неожиданного и в том, что и в интеллектуальном производстве художественного труда также встают новые проблемы, которые только практически т. е. в практике можно будет осознать во всей их конкретной реальности.

„Материалистическое учение о том,—говорит Маркс—„что люди представляют собою продукт обстоятельств и воспитания, и, что следовательно, изменившиеся люди являются продуктом изменившихся обстоятельств и другого воспитания,—забывает, что обстоятельства изменяются именно людьми и что воспитатель сам должен быть воспитан“.

Вот о чем и сейчас не грех было бы помнить и не мешать открыто делать нужное и серьезное дело в области художественного труда интеллектуально-материального производства.

„Совпадение изменения обстоятельств и человеческой деятельности может быть правильно понятно только в том случае, если мы представим его себе как революционную практику“.

Только в работе, в практике противники традиционного искусства и новаторы интеллектуального-материального производства могут доказать практическую истину своего дела.

Отвоевать себе это право, т. е. право конкретной деятельности, производственной возможности—задачи текущего дня, ибо вопрос о том, „способно-ли

человеческое мышление познать предметы в том виде, как они существуют в действительности,—вовсе не теоречический, а практический вопрос". (К. Маркс).

„**Практикой** должен доказать человек истину своего мышления, т. е. доказать, что оно имееть действительную силу и не останавливается по сю сторону явлений". (К. Маркс).

„Главный недостаток материализма—до фейербаховского включительно—состоял в том, что он рассматривал действительность, предметный, воспринимаемый внешними чувствами мир лишь в форме об'екта или в форме созерцания, а не в форме конкретрой человеческой деятельности, не в форме практики.

„Поэтому деятельную сторону, в противоположность материализму, развивал идеализм, но развивал отвлеченно, так как идеализм, естественно, не признает конкретной деятельности как таковой". (К. Маркс).

Искусство буржуазно-капиталистической эпохи, являясь внешним, формальным выражением философского идеализма во всех его направлениях и фиксировало отвлеченную „деятельную" сторону самой действительности и тогда его изобразительные средства имели смысл и целесообразное значение.

Живопись, скульптура, так называемая благородная, архитектура и даже театр—вот материальные формы эстетического порядка буржуазно-капиталистической культуры, которыми удовлетворялись „духовные" запросы потребителя неорганизованного общественного строя.

Пролетарская революция, нарушив в целом искусственное равновесие буржуазного общества, вскрыла тупую иллюзорность, нелепость и остроту противоречий и в художественной деятельности. Она сняла завесы и обнажила подлинный лик ворожбы, знахарства, заклинаний и радений—словом ударила по самой сердцевине эстетического волшебства.

Уйма художественных ценностей в их материальном оформлении еще прочно стояли на земной поверхности, но живой человеческий материал дрогнул.

Бытие определяет сознание. Материализм из сферы литературной борьбы вошел в конкретную действительность и вошел в самом страшном своем виде: он стал практически действовать.

Кустарное производство искусства, с его допотопной техникой, обстракцией, отвлеченными средствами выражения—отказалось служить.

Его место занимало другое, еще робкое не нашедшее четкого и прямого наименования.

Напоминаем, что всякую полосу общественного развития нужно понять в особых, ей, только ей свойственных чертах.

В каждое данное время общественныя явления связаны друг с другом.

„При разсмотрении общественных явлений нужно исходить из общественных, материальных производительных сил, из общественной техники, из системы орудий труда".

„Возможно ли—спрашиватет тов. Бухарин—чтобы у эскимосов во льдах был ими изобретен безпроволочный телеграф? Или что бы современная наука по звездам предсказывала судьбу? Или, чтобы в средние века появился марксизм?

Конечно нет.

„Эскимосы во льдах не могли бы изобрести безпроволочного телеграфа, так как у них нет умения обращаться и с простым телефоном. Современная наука не станет заниматься такими пустяками, как гаданье на звездах, так как уровень науки теперь отвергает эти вещи. В средние века не мог появиться марксизм, так как и пролетариата-то не было: неоткуда было вырости марксисткой теории.

„А вот, например, высокая техника, пролетариат, громадное количество газет, реклама грандиозных размеров, тресты, аэропланы, теория электронов, дивиденды Рокфеллера, стачки углекопов, коммунистические партии, лига наций, III-ий Интернационал, электрофикация, миллионные армии, Ллойд-Джорж, Ленин и т. д.—все это явно явления одного времени, одной эпохи.

„Точно также, как явлениями одного и того же времени (средних веков) являются, скажем, власть римского папы, убогая сравнительно техника, крепостной труд крестьян, поповская наука (схоластика), поиски философского камня (которым можно из ерунды делать золото и проч.), инквизиция, плохие дороги, безграмотность даже королей, деревенская община, колдуньи, цехи ремесленников, плохой латинский язык (на нем говорили и писали ученые), рыцарские разбои и проч.

„Нельзя пересадить Ленина, Ллойд-Джорджа, Круппа в средние века?—Нельзя на красной площади теперь увидать турнира рыцарей, бьющихся на смерть ради дамских улыбок?

Нельзя.

Но зато можно, оказывается, до сих пор наводить тень искусством.

„При помощи всяких приправ нам преподносят Кинов, Лиров, Гамлетов, Годуновых, Онегиных и Татьян и безконечный ряд имен мертвых героев и и преступников всех времен и народов—расписывая их на холстах, вырубая из дерева, гримируя, наряжая и т. д. и т. д.

И в то время, когда никому и в голову не придет сесть в экипаж и отправиться таким способом передвижения в Петроград—мы спокойно усаживаемся, правда условно, в ту или иную эпоху и серьезнейшим образом рассматриваем или руки Рембрандовской старухи или бедра венеры Милосской.

Довольно этого идиотизма.

Наша культура—культура труда и интеллекта, эпоха высокой техники.

И как форма общества определяется развитием производительных сил, т. е. развитием техники, так и общественные явления слагаются с одной стороны из содержания данной формы общества, с другой—средствами технических завоеваний.

Наша эпоха—эпоха индустриальная.
И скульптура должна уступить место
пространственному разрешению вещи.
Живопись не может состязаться с
светописью, т. е. с фотографией.
Театр смешон, когда продуктом наших дней
являются вспышки „массового действа".
Архитектура бессильна остановить
развивающийся **конструктивизм.**
Конструктивизм и массововое действо
неразрывно связаны с трудовой системой
нашего революционного бытия.

Надо понять, что такое на **деле** новая идеология.

Наши марксисты, ушибленные эстетикой не только коронуют и абсолютизируют вечные истины в искусстве, приписывая суверенное значение красоте, но и самое искусство для них так же нерушимо и вечно.

Это коренным образом противоречит диалектическому направлению марксистской системы и лишний раз подчеркивает недопустимость оппортунистических налетов, при разрешении наших отношений даже к таким тонким „материям“, каковыми являются красота, эстетика и искусство.

„Когда фармацевт“—пишет Жюль Дестрэ—„изготовляет коробку пилюль, а сапожник—пару сапог, то продукт его работы имеет вполне определенное и строго ограниченное назначение; из него сделано будет соответственное употребление и он истощится. Произведение искусства, напротив, не имеет этого относительного ограниченного характера.

Оно обладает почти абсолютной неисчерпаемостью, и никто не сумел бы точно определить то количество приятных ощущений, ту массу возвышенных и великодушных чувств, которыя оно в состоянии возбудить. Сапоги износятся, пилюли произведут свое действие; произведение же искусства, доставивши духовное наслаждение тысячам людей, в состоянии доставить его еще другим тысячам и тысячам, превращается, таким образом, в неисчерпаемый источник высших радостей для всего человечества.

„Нужны ли примеры?

„Кто в состоянии исчислить все благородные, великие мысли, внушенные античной греческой скульптурой?

„Сколько энергии и бодрости пробуждает в людях, идущих навстречу лучшему будущему священный мотив и поэзия „марсельезы“.

„И эти статуи, эти здания, эти мелодии и поэзия, которыя доставляли столько надежд, всегда молоды и бессмертны, всегда неисчерпаемы, всегда готовы доставить тем, кто способен ими восхищаться, те же высокие радости.

„Это—источники всегда свежей, неисчерпаемой влаги, к которым, одно за другим, п р и п а д а ю т все поколения, жаждущие красоты“.

Эту длиннию тираду представителя оппортунистического крыла социалистов необходимо привести было ради экономии времени, что бы не цитировать тысячи тысяч словесных недержаний наших „марксистов“ из эстетов или эстетов из „марксистов“, которые так же без стыда славословят о „высших запросах духа“, „абсолютной неисчерпаемости“ о „невозможности точного определе-

ния того количества приятных ощущений“ и „массе возвышенных и великодушных чувств „духовного наслаждения“ „высшими радостями“—словом всего того, что дает вечное и нетленное искусство.

И действительно: нужны ли примеры, чтобы теперь доказывать и исчислять „все благородные, великие мысли внушенные античтой греческой скульптурой“ Думается, что нет, не нужны и конечно только потому что это просто ненужно.

Живая человеческая деятельность лучший пример и самое убедительное доказательство.

И нам думается пусть „эти статуи, эти здания, эти мелодии и эти поэзии“, всегда молодые и безсмертные, готовые доставить восхищения тем (правда), кто способен ими восхищаться—пусть навсегда останутся служить источниками неисчерпаемой влаги всем „припадающим поколениям“

Нам же, возставшим, надлежит осторожнее питаться „влагами“ бессмертных и вечных истин красоты, как и вечных истин вообще.

Мы знаем, что Маркс говорил по поводу „вечных истин“ экономической науки, найденных Прудоном.

Он это называл иллюзией „спекулятивной философии“.

Цепляться за какия то вечные истины, „существо которых, уже не разрушается никакими дальнейшими развитиями“—дурно характеризует марксистки мыслящий интеллект.

Если экономическия истины являются теоретическим выражением лишь определенных исторических отношений производства, а по отношению к социологическим истинам,—говорит Энгельс—„ограниченным отношением связей, существующих только для данных народов и для по природе своей преходящих общественных и государственных форм“—то почему искусству мы должны отвести такое стационарное место в природе интеллектуальных отображений да еще в самую действенную полосу безконечных общественных трансформаций, каковой является по существу своему пролетарская революция.

„Мы никогда не должны забывать, что как приобретенные нами знания по необходимости ограничены теми обстоятельствами при которых мы их приобретаем“ так и чувства которыми кичатся просто эстеты и наши эстеты-марксисты—также являются по необходимости ограниченными, теми условиями в которых они вырабатываются.

Вот почему „в наших глазах раз и навсегда должен утратить всякий смысл спрос на окончательные решения и на вечные истины“.

Пора бы изжить в себе этот скверный атавизм.

Если мы знаем, что конец капиталистически-товарного общества будет концом и политической экономии, то спрашивается: почему конец неорганизованного социального хозяйства, в котором отношения между людьми заменено отношениями между вещами—не станет и концом целого ряда человеческих функций, когда на место фатализма, хаоса и неорганизованности будет поставлена планомерность и сознательность во всей общественной жизни грядущего и торжествующего коммунизма.

Но об этом не сейчас.

В данном случае важно установить когда же наконец законен будет сдвиг в искусстве, если равновесие в классовом обществе уже утрачено и общественная трансформация принимает не эпизодический, а действенно-систематический характер.

Чтобы до предельной возможности восторжествовала ясность поставленного вопроса, необходимо конкретизировать содержание упомянутого сдвига.

Речь идет не о том поверхностном сдвиге, о котором у нас тарахтят в течении четырех лет.

Изменение литературных тем и персонажей в изобразительном искусстве, декретирование содержания с ориентацией на текущий политический момент, или покровительствование формальной архаике и социальным темам времени утопического эклектизма—всю эту тарабарщину называть революционным сдвигом и приподносить как новое пролетарское искусство—конечно дело нелепое, а потому и трудное.

Об этом пресловутом „сдвиге“, насыщенном сантиментально-мещанской пряностью, литературщиной просто стыдно говорить.

Сюжетность никогда в искусстве не была его руководящей сущностью для интеллектуально-грамотных людей.

Если через сюжет искусство и выражало общественные идеи и настроения господствующих классов, в силу своей неволи, то все же, корневые основы его, всегда были в материально-формальной сути, в его производстве.

Само же производство развивалось неровно и медленно, только потому, что ни в эпоху рабовладельчества, ни при феодализме, ни в капиталистический буржуазном обществе оно, как и всякое производство не было свободным.

Но и сюжетное искусство не обслуживало нужды общества в целом, как некий монолит.

Оно то ограничивалось простым воспроизведением производительных процессов, то обслуживало ту или иную религиозную догму или философскую схоластику или же выражало собою психологию непроизводительного класса.

Командующие классы содержали на своем иждевении не только материальные средства угнетения, но и интеллектуальные формы, способствующие укреплению рабства.

И искусству в состоянии холопа почти не удавалось развиваться, т. е. диферентироваться в своем формально-производственном значении.

В этой неволе оно безсильно было что нибудь делать кроме того, чтобы иллюстрировать „ограниченные отношения связей, существующих только для данного времени, только для данных народов и для, по природе своей, преходящих общественных и государственных форм.

В эпоху крайняго эклектизма, т. е. в эпоху буржуазной культуры, в недрах которой нарождались свежие силы новых исторических этапов, время от времени появлялись одиночки-новоторы бравшие на себя смелость выходить из тенет „крепостной“ повинности господствующего класса.

Отбрасывая всякую „духовность“ и догматическую идеологию, с ярко выраженной классовой печатью—они резко подчеркивали свои производственные начала при разрешении формальных проблем в области живописи, об'ема и действа.

Не находя практического приминения в условиях официального состояния разлагающегося общества и не усвоившие себе задач нового рождающегося класса, деклассированные по своему внутреннему состоянию, они упирались в глухия стены оторванного от жизни узкого профессионализма.

Но грянул пролетарский октябрь.

Сторонники и выразители старого были сметены.

Исторический акт, единственный по своей отчетливости, наглядно подчеркнул, как контр-революционная бацилла зашевелилась в среде искусствослужителей.

Совсем иначе отнеслись к событиям упомянутые группы. Не усвоив идеологии, пришедшего на смену буржуазии, рабочего класса—они, как производственники, ринулись в водоворот общих социальных переустроений.

Мы же оказались не во всех областях общественного производства и переустройства на высоте своего коммунистического долга.

Старые традиции, фетишизм и атавистическая скверна еще цепко держали нас (если многих еще не держат и сейчас) в лапах ненавистного прошлого.

Мелко-буржуазные пенснэ, не усидевшие на носу нашего политического нюха—плотно умостились на том же месте при вдыханиях ароматов идеалистического эстетизма.

Через них то и проглядели наши ответственные руководители здоровые основы формальных выражений художественного труда в интеллектуально-материальном производстве.

Отсутствие хоть какой нибудь четкой линии в деле культурного строительства, в частности самого искусства, не заставило долго ждать.

Равнение на спецов—окончательно сровняло только что взрыхленную почву и вместо того, чтобы дать твердый производственный план действительным спецам-новаторам—стали распахивать двери самой специальности по фабрикации духовных обликов удушливого чревовещательства.

Сдвиг не только не был осознан в смысле положительном, но больше того он был принят отрицательно и до того напугал наркомпросчиков, что они сами сдвинулись на сотни лет назад в так называемые классицизмы и академизмы.

Вот о каком сдвиге думали мы спрашивая о законном числе и месяце на предмет его признания.

Но эстетсвующне марксисты с пеной у рта отстаивающие суверенные права вечного и нетленного искусства, никак не могут признать факта, что этот до ужаса страшный сдвиг произошел.

Ссылаясь на социалистические основы марксизма они заявляют, что идеологические надстройки и их формальное выражение дело далекого будущего.

Сознательно или безсознательно, это дело их, но они забывают или не замечают, что как взгляды творцов научного социализма развивались и углуб-

лялись в течении нескольких десятилетий, так техника и экономическая структура общества, а в соответствии с ней и состояние производительных сил, уже в достаточной степени изменилась.

Время для „допущения“ новой идеологии (искусства) органически выходящей из новых экономических условий уже настало, при всем очевидном нежелании наших попов от эстетики прячущихся за Маркса.

Надо только понять что такое **на деле** новая идеология.

Как и в каких формах практически она станет реализоваться теперь, в данных условиях, в настоящем обществе.

От спекулятивной деятельности искусства к социально осмысленному художественному труду.

Человеческое *) общество представляет из себя систему об'единенных людей. Это об единение есть прежде всего трудовая система, людской трудовой аппарат.

Организация и систематизация идей и изготовление вещей происходит в общественном производстве непрерывно при условии последовательного переплетения.

Каменные громады городов, гиганские сооружения, железные дороги, гавани, машины, дома—все это материально-технические „органы“ общества.

Любая машина вне человеческого общества теряет свое значение, как машина: она превращается просто в кусок внешней природы, комбинацию частей стали или дерева—больше ничего.

Представим себе, что затонул океанский пароход, эта живая громадина, с мощным двигателем, сотрясающим все чудовищное стальное тело пловучего дома, с тысячью всевозможных приспособлений, начиная от кухонных тряпок и кончая радиостанцией.

Когда он лежит мертвым грузом на дне морском, вся его сложная конструкция теряет общественное значение. Пароход перестает быть пароходом, ибо он потерял уже свое общественное бытие, он выскочил из общества, перестал быть его составной частью, перестал нести свою **общественную** службу, из **общественной** вещи превратился просто в вещь, как любая часть внешней природы, не соприкасающаяся непосредственно с человеческим обществом.

Техника—это не просто куски внешней природы; это—удлиненные органы общества, это общественная техника.

Вещи таким образом принимают значение „общественного бытия“, они входят в человеческое общество, как техническая система, которая образует его вещественный трудовой аппарат.

Человек удлинил свое зрение полевым биноклем и подзорной трубой, он организовал телефонный аппарат, что бы его слух и голос не знали бы, так называемых, „естественных“ преград и могли бы на сотни верст говорить и слышать. Он довел до максимальных возможностей свойство своего первобытного передвижения и буквально стал пожирать пространство, пользуясь мотором.

Даже дикое неистовство прыжка он довел до тысячи-метровой, высоты заставив аэропланы отрываться от земли. Все это техническое продолжение человека и его свойств.

---

*) Начало этой главы написано по Бухарину (Теория исторического материализма).

Но когда мы говорим об общественной технике, то под этим нужно подразумевать не одно какое-нибудь орудие и не кучу разных орудий, а систему этих орудий, их совокупность во всем обществе.

Необходимо представить себе, что в данном обществе, в разных местах, но в определенном порядке, разбросаны станки и двигатели, инструменты и аппараты, простые и сложны орудия.

В одних местах они сидят громадными гнездами (напр., в центрах крупной промышленности), в других местах другие орудия разбросаны. Но в каждый, данный момент, раз люди связаны трудовой связью, раз у нас есть общество, по существу дела связаны между собою и все орудия труда и не только в нашем мышлении, а аб'ективно, реально, все так сказать „техники" отдельных производственных отраслей образуют нечто целое, единую общественную технику.

Техническая система общества, строй его орудий создает и строй людских отношений.

Экономическая структура общества создается из совокупности производственных отношений.

Социально-политическое строение общества непосредственно определяется его экономическим строением.

Но в периоды революции возникают свои противоречия.

Мы живем в первой в мире пролетарской республике. Власть трудящихся реализует свои плановые задачи и борется не только за удержание власти, но за самое господство, за утверждение новых исторически необходимых форм общественного бытия.

На территории труда и интеллекта нет места спекулятивной деятельности.

В области культурного строительства реально ценно только то, что неразрывно связано с общими задачами революционного дня

Буржуазное окружение может нас заставлять совершать целый ряд стратегических отступлений в области хозяйственных норм и экономических отношений, но оно ни с какой стороны не должно искажать процесс нашей интеллектуальной работы.

Пролетарская революция всколыхнула человеческую мысль и метко ударила по святым мощам и идолам буржуазной духовности. Попало не только попам кутейникам, но попало и попам от эстетики.

Искусство кончено! Ему нет места в людском трудовом аппарате.

Труд, техника, организация!

Переоценка функций человеческой деятельности, связь каждого усилия с общим размахом общественных задач—

вот идеология нашего дня.

И чем отчетливее встают перед сознанием движущие силы общественного бытия, чем выпуклее обрисовываются его социально-политические формы—перед мастерами художественного труда встает задача:

Оторваться от своей спекулятивной деятельности (искусства) и найти пути к реальному делу, при менив свои знания и умения ради настоящего, живого и целесообразного труда.

Интеллектуально-материальное производство устанавливает трудовые взаимоотношения и производственную связь с наукой и техникой, вставая на место искусства, которое по своей природе не может оторваться от религии и философии и не в силах выскочить из замкнутого круга отвлеченной, спекулятивной деятельности.

Тектоника

Фактура

Конструкция.

Сохранив прочные материальные и формальные основы искусства, как то: цвет, линию, плоскость, об'ем и действо—художественный труд, материалистически осмысленный, встанет в условия целесообразной деятельности и интеллектуально-материальное производство откроет новые средства художественного выражения.

Не отображать, не изображать и не интерпретировать действительность, а реально строить и выражать плановые задачи нового активно действующего класса, пролетариата, который „строит фундамент будущего общества и строит его, как классовый суб'ект, как организованная сила, имеющая план и величайшую волю этот план провести, не смотря на какие бы то ни было препятствия"!

И именно теперь, когда пролетарская революция победила и ее разрушительно-созидательное шествие все дальше и дальше прокладывает железные пути в культуру организованную с грандиозным планом общественного производства—и мастер цвета и линии и камбинатор об'емно-пространственных тел и организатор массового действа—все должны стать конструктивистами в общем деле сооружений и движений многомиллионных человеческих масс.

Чтобы подойти к этой новой не имевшей места во всей человеческой истории работе—прежде всего нужно прорыть свежие пути практических исканий.

Найти коммунистическое выражение материальных сооружений, т. е. научно обосновать подход в деле строительства новых зданий и служб, которые бы отвечали требованиям коммунистической культуры, в ее преходящем состоянии, в ее текучести, словом во всех формациях ее исторического движения начиная с периода разрушений—есть первая задача интеллектуально материального производства в области сооружений, т. е. конструктивизма.

Вторая его задача заключается в том, чтобы научно обосновать подступы к организации и цементированию массовых процессов труда, массовых движений в целом общественном производстве т. е. открыть первую плановую схему живого человеческого „массового действа".

Вот основные и первейшие задачи интеллектуально-материального производства, в области художественного труда.

Если мы позновательно отнесемся к той безпокойной конкретности, в которой живем с первого часа октябрьских дней 917 года, проанализируем шаг за шагом этапы революционных углублений и усвоим сложную махинацую пролетарской стратегии—мы убедимся, как много бедствий терпели и терпим только потому, что не везде и не всегда находились и находятся хоть сколько нибудь подготовленные товарищи, сумевшие сознательно овладеть функциями, стихийно возникающими в полосе революционного роста.

Это явление сказывалось на всех фронтах революции.

Мы имеем в виду не ту или иную специальность или профессию, не то или иное ремесло—не в этом дело.

Революция наивысшая форма общественной трансформации, она требует специфических, присущих только ей знаний и инициативы.

Эту практическую истину можно было до конца осознать в самой революции, после ряда побед и напряженных усилий при закреплении завоеванного.

В искусстве так же совершилось глубокое и значительное.

Пролетарский октябрь дал черноземную почву для зерен левого искусства. Лучшие и талантливые его производители получили власть. Четыре года небольшие кадры по числу, но значительные по качеству, руководили в стране искусством, перестраивая школы и мобилизуя силы. Но и в этой счастливой атмосфере не удалось прочно установить новые формы художественных выражений, т. к. левые группы не нашли в своей среде социально грамотных революционеров. Индивидуально-профессиональные завоевания в области своего мастерства они поставили над задачами пролетарской революции. Это было главной причиной их падения.

Но революция растет и углубляется, а с ней растут и просвещаются новаторы левого искусства.

Интеллектуально-материальное производство как раз и ставит перед собой проблему: какими средствами, как создать и воспитать кадр работников в области художественного труда, что бы действительно осилить и овладеть теми очередными задачами, которые словно из земли встают перед нами при каждой прямой или кривой революционного бега.

Формально часть мастеров левого искусства обладает исключительными свойствами и достаточными средствами, чтобы приступить к делу. Ей не хватает организующего начала.

Конструктивизм пытается это осуществить.

Идеологическую часть он неразрывно соединяет с частью формальной.

Мастера интеллектуально-материального производства в сфере художественного труда коллективно встают на путь коммунистического просвещения.

Научный коммунизм—первый и главный предмет их занятий.

Советский строй и его практика—единственная школа конструктивизма.

Теория исторического материализма, через которую конструктивисты усвоивают историю вообще и основные законы и ход развития капиталистического общества, равно служит им и методом изучения истории искусства. Последнее, как и все общественные явления для конструктивиста—продукт человеческой деятельности обусловленный теми техническими и экономическими условиями, в которых оно возникало и развивалось. Но имея непосредственное и прямое отношение к нему, как производственники, они в процессе общего изучения впервые создают и науку по истории его формального развития.

Памятуя, что данное общество—общество переходное от капитализма к коммунизму и что конструктивизм, не может отрываться от основной базы, т. е. от хозяйственной жизни данного общества—он практику советского строя раз-

сматривает, как единственную свою школу, в которой он без устали и неколебимо проводит безконечный ряд экспериментов.

Диалектический материализм является для конструктивизма компасом, который указывает ему пути и дальние цели в будущее. Метод диалектического материализма раскрывает неизведанную область в смысле проэктирования и открытий новых форм материальных сооружений. Это обстрагирование не отрывает его от эмпирической деятельности. Ноги конструктивизма уверенно шагают по земле в то время, как все его замыслы там, в коммунизме.

Что бы выделить из своей среды марксистски квалифицированных практиков и теоретиков конструктивизма необходимо ввести работу в определенную систему, построить дисциплины, через которые бы прогонялись все экспериментальные трудовые процессы конструктивистов.

За спиной левых живописцев плодотворный путь удачных и неудачных опытов, открытий и поражений. Второе десятилетие XX века уже знало их новаторские усилия. Среди них, при строгом анализе, можно установить смутные, но все же настойчивые уклоны в сторону производственных принципов. Фактура как форма подачи, форма живописного предложения зрительному восприятию и поиски законов построения, как форма плоскостного разрешения. В этих двух производственных принципах вертелась левая живопись, упорно отбиваясь от старых традиций в искусстве. Все ближе и ближе супрематисты, безпредметники и „без'идейники" подходили к чистому мастерству художественного труда интеллектуально-материального производства, но отсечь пуповину, которая еще держала и связывала их с традиционным искусством староверов им не удалось.

Эту роль акушерки сыграл конструктивизм.

Помимо тех материально-формальных производственных принципов, т. е. фактуры и законов построений—конструктивизм дал третий принцип и первую дисциплину это—тектонику.

Мы уже говорили, что левые живописцы, развиваясь в условиях буржуазной культуры, отказались служить вкусам и нуждам буржуазии. В этом отношении они были первым революционным ядром в сфере культурных установлений и кононов, и нарушили тупое его благополучие. Еще тогда они стали подходить к производственным проблемам в области художественного труда. Но не было еще тех новых общественных условий, в которых бы они могли социально осмыслить и предметно выразить себя в продуктах своего мастерства.

Это сделала пролетарская революция.

За четыре года ее победоносного **хода** идейные и интеллектуально-содержательные представители левого искусства впитали в себя идеологию революционного пролетариата. К их формальным завоеваниям подошел новый союзник—материализм рабочего класса. Лабораторные работы над фактурой и построениями в узких рамках живописи, скульптуры и блаженной архитектуры, без связи с социальным переустройством всего общественного организма, для них, настоящих спецов художественного производства, стали комариным укусом, нелепостью

И в то время, как мещане и эстеты с хором контактной интеллигенции замечтали, как они „гармонически оглушат“ своим музыкальным искусством весь мир и настроят его торговую душу на советский лад;

своими символически-реалистическими картинками откроют неграмотной и невежественной России—значение социальной революции, а профессиональными театрами сразу инсценируют в стране коммунизм—

Здоровое ядро носителей левого искусства стало выстраиваться по фронту самой революции.

От лабораторных работ конструктивисты перешли к реальному делу.

Тектоника [redacted]

Фактура [redacted]

и Конструкция [redacted]

— вот дисциплины, при помощи которых можно выйти из тупика эстетствующего профессионализма традиционного искусства на путь целесообразных осуществлений новых задач художественной деятельности в полосе возникающей коммунистической культуры.

Без искусства, через интеллектуально-материальное производство—конструктивист становится в пролетарский строй для борьбы с прошлым, для завоевания будущего.

За интеллектуально-материальное производство
коммунистической культуры борется
наш конструктивизм!

До пролетарской революции, каждый из нас, подходя к пространственно-конструктивным работам производил случайное оперирование над материалом.

Накопление материала и самая работа разрешались в частностях и не имели под собой прочной и обоснованной почвы,

Задумывалось все узко профессионально и искусственно отрывалось от жизни.

Невольно работа останавливалась и замыкалась в игре над экспериментами, проэкты заведомо поставлялись „вне жизни“.

Надо было перейти к реальному эксперименту в самой жизни.

Не создавать абстрактные проэкты, а исходить в работе из конкретных задач, которые ставит перед нами возникающая коммунистическая культура.

Коммунизм по существу своему динамичен и его первая наипростейшая задача состоит в том, чтобы осуществить планомерность и сознательность во всей общественно-хозяйственной деятельности самих масс.

Отрицая и разрушая старый быт, он, конечно, не допустит сохранения уродливых форм прежней архитектуры и не примет эстетизации. Его революционная деятельность в области производственных отношений и самого производства поставит индустрию в иные условия, вольет в нее техническую энергию и только тогда „перлы“ капиталистического периода будут обнажены до последней крайности, т. е. осуждены бесповоротно.

Кого же он примет в качестве своего соорудителя?

Эстетствующего архитектора?

Конечно нет.

Конструктивистам будет принадлежать область пространственно-конструктивных сооружений грядущей культуры,

Прежде чем подходить к разработке сооружений конструктивисты должны проработать самих себя. Задаться целью выработать из себя квалифицированных конструктивистов и только тогда вступать в серьезное общественное дело.

Преходящие формы общественного бытия и материальные формы его выражающие утрачивают часто самые элементарные контуры конструктивизма только потому, что действительность и реальность не находят деалектически—мыслящих и грамотных мастеров, которые бы осилили: материально оформить текучесть и ее конкретное содержание.

Если в прежних сооружениях требовалось что-то увековечить, что то так поставить на земной поверхности, чтобы это раз и на всегда служило всем грядущим поколениям тупым символом вечного, то в задачу конструктивиста входят иные, практические соображения.

Необходимо научить себя так строить, чтобы динамика продукта производства была бы не отвлеченно-иллюзорной динамикой для зрительного впечатления, а подлинной динамикой конкретного движения.

Что это значит.

Это значит, что если коммунизм сегодня требует здания **на сегодня**, его необходимо дать помня, что завтра он снова потребует очередной формы и следующую форму надо дать, так, чтобы вчерашнее не отметалось, а дополнялось и дополняло очередное требование.

Таким образом конструктивисту чтобы строить сегодня нельзя по существу не знать что такое коммунизм и что он может потребовать завтра.

Как же подойти к такой работе?

Конструктивисты говорят: „целесообразная конструктивность".

В чем же сущность конструктивной целесообразности и целесообразного конструктивизма.

Только при абсолютном знании принципов коммунистического хозяйства и усвоении экономики переходного (от капитализма к комунизму) периода, при напряженном внимании к политической и хозяйственной стратегии революцонного действия—можно будет познавательно овладеть необходимыми свойствами конструктивного строительства.

Таким образом целесообразность надо понимать исходя из органических свойств и требований коммунизма с одной стороны, а с другой—от сознательного подхода к индустриальному материалу.

Буржуазную культуру пытался организовать капитал. Он был заказчиком. Искусство и техника исполняли его требования. В антогонистических условиях того быта царствовала случайность. Случайными были и формы капиталистического города, т. е. его архитектура.

Ясно, что пролетарская революция, в корне изменяя социальные отношения, невольно видоизменит и формы внешнего выражения. Исходить из условий связанных с системой капиталистического уклада жизни, с ее фатализмом, хаосом и безволием—нельзя, это будет неверно.

Целесообразность следует рассматривать с точки зрения текущего момента пролетарской революции.

Для этого необходимо параллельно с специальными предметами изучать и коммунизм, творчески осмысливая первичные формы его возникновения и последующий характер его развития.

Идеологическая часть должна итти рука об руку с формальной стороной, т. е. нераздельно, во взаимном переплетении.

Необходимо реально участвовать в жизни.

Пусть долгий период экспериментальной деятельности будет в проектах, но все должно быть обосновано, как формально, так и идеологически. Тогда

работа не затрется в тупике теоретических умозаключений. В серьезной лабораторной работе несомненно вскроется целый ряд естественных открытий для реальных требований коммунистической культуры.

Идеологическая часть должна направлять практическую конкретную деятельность, а экспериментально-практическая несомненно будет корректировать и выравнивать идеологическую.

До сих пор люди строили монументальные, художественные „произведения“ или простого доходные дома.

Не говоря уже о том, что слово „монументальность“ достаточно затаскано и опошлено—оно не может определять задач новых коммунистических сооружений. Содержание его насыщено вкусовой оценкой и короновано эстетикой.

„Доходные дома“ строились по принципу менового хозяйства. Они случайно, для рыночного эффекта, украшались эклектическими капризами частного собственника или по прихоти самого строителя спекулятивно облекались в полустиль, а чаще всего модернизовались. В Америке они просто арифметически умножались, врезаясь в пространство по вертикали.

Тектоникой первой дисциплиной, конструктивисты пытаются отсечь невежество и произвол архитекторов-строителей капиталистического строя.

Тектоника.

Тектоника или тектонический стиль органически выплавляется и формуется с одной стороны из свойств самого коммунизма, с другой—от целесообразного использования индустриального материала. Слово тектонический взято из геологии, где оно употребляется, как определение извержений, исходящих из сердцевины земли.

Тектоника синоним органичности, взрыва из внутренней сущности.

Тектоника, как дисциплина должна конструктивиста привести на практике к синтезу нового содержания и новой формы. Он должен быть марксистски образованным человеком, изжить до конца искусство и реально посягнуть на индустриальный материал. Тектоника его путеводная звезда, мозг экспериментальной и практической деятельности.

Конструктивизм без тектоники тоже, что живопись без цвета.

Фактура.

Нельзя подходить к определению фактуры с профессиональной точки зрения живописца. Мы должны подойти к фактуре материально, не вкладывая в понятие фактуры преж-

нее значение. Следует дать новое определение этому понятию и установить, как понимали фактуру до нас и что есть фактура по существу.

Разбирая наше понятие фактуры следует исходить из материала вообще.

Для примера возьмем чугун—индустриальный материал.

Для того чтобы из него получить вещь производится сложный производственный процесс.

Чугун плавится, т. е. претворяется в огненную жидкую массу, затем вливается в оформленную опоку, проходит наждачное отделение или просто обрубается, поступает в механическое отделение на токарные станки после чего можно сказать, что чугун становится вещью. Весь этот процесс и есть фактура т. е. обработка материала в целом, а не обработка только одной его поверхности.

Здесь материал понимается в его сырьевом состоянии. Целесообразное использование материала—значит выбор и переработка, а характер целевой переработки и есть фактура.

Точнее, фактура есть органическое состояние обработанного материала или новое состояние его организма.

Фактура как слово, термин употреблялось различно.

Фактура значит напоминание о самом факте, фактическая сущность той или иной данности тела, материи.

У нас это значение точно сохраняется.

Материал есть тело, материя. Претворение этого сырья в то или иное состояние все же напоминает нам о его первичном состоянии и сообщает очередную возможность его претворения.

Поскольку мы его претворяем и перерабатываем, постольку мы фактурим. Исходя из этого вторую дисциплину можно формулировать так: Сознательно взятый материал и целесообразно использованный, не останавливающий движения конструкции и не ограничивающий тектоники—есть фактура.

Конструкция.

Конструкцию следует понимать, как собирательную функцию конструктивизма.

Если тектоника включает в себя связь идеологическую и формальную и как результат дает единство замысла, а фактура состояние материала, то конструкция открывает самый процесс сооружения.

Таким образом третья дисциплина—дисциплина оформления замысла через использование проработанного материала.

Проработав эти дисциплины конструктивисты выбрасывают второй лозунг:

„Да здравствует коммунистическое выражение материальных сооружений!“

Коммунистический город—вот их неколебимая цель.

Наши современные капиталистические города или города мещанского провинциального уюта, как материально-технические „органы“ общества явились верными союзниками контр-революции.

Опыт советского коммунизма показал, что капиталистический город не только не вмещает в себя самые робкие признаки революционных перестроений, но, больше того!—он упорствует на путях перестроений.

Мелкие и неуклюжие здания его не вмещали операционных треб советских аппаратов и были тесны, так же как улицы и площади не давали пространственных условий для массовых разряжений, для уплотненных сборищ.

И внешнее и внутреннее содержание буржуазного города при всем его эклектизме архитектурных форм все же крайне суб'ективно и тенденциозно.

Признак частной собственности выпирает на каждом шагу.

Несоразмерность зданий, случайный масштаб улиц, децентрализация самого рынка, распыление его на безконечный ряд мелких частей самостоятельно существующих—все это затрудняет вскрыть его логику, структуру его техники и хозяйства.

Весь он в вывесках самых разнообразных надписей, в витринах, иллюстрациях, рекламах, нумерациях, но и это не организует его.

В веренице несуразно-разнообразных об'емов-домов,—встречаются храмы, господствующей религии и господствующего искусства, памятники и прочие материальные атрибуты тлетворного общества, заражающего молодежь своей духовностью.

Необходимо так сделать, что бы организовать человеческое сознание и заставить революционно-действующие группы и трудящиеся массы видеть это безобразие так же просто и естественно, как они видят это в своей квартире, которую те или иные условия привели к беспорядку.

Коммунистический город в плановых разработках конструктивистов и есть первая попытка на этом пути.

Не сообщая своих фантазий о коммунистическом городе, конструктивисты стремятся теперь же вынести свои плановые разработки из мастерских на улицу чтобы вовлечь всех граждан пролетарской республики в это большое и общее дело.

Только так можно будет создать ясное представление у граждан об общественной собственности.

Подходя к разрешению вопроса о „коммунистическом выражении материальных сооружений“—необходимо ориентироваться.

Прежде всего следует учесть опыт этих пяти лет, в течении которых пролетарская революция, как первый шаг коммунистического переворота, видоизменяла капиталистически-буржуазный город.

Потом следует отметить, как „нэп“, снова риставрирует его, и т. д.

Для всей этой работы конструктивисты и разрабатывают плановую систему.

Первый план—план определения: 1) что нужно делать в данный момент. 2) Кто может принять участие в работе. 3) Какие сейчас есть

силы и группировки. 4) Что дала революция 5) Какие попытки были сделаны. 6) Сведения о городах настоящего и прошлого. 7) Строительный материал и 8) Подход к переустройству города с ориентацией на коммунизм.

Организуя работу в пределах данных условий ясно, что первое практическое мероприятие конструктивизма будет направлено в сторону очищения.

Нужно раздеть буржуазный город. Это очень и очень сложное дело.

Четыре года мы ломали, разрушали, но не умели организованно убрать буржуазное и не смогли производственно подойти к тому, что нам было так необходимо.

Плановая разработка всей территориальной площади города, отдельных районов и, наконец, разрешение пространства по вертикали, тектоника об'емных масс, фактура материала и конструкция сооружений—вот основные работы конструктивизма, возникшего на свежей ниве пролетарской революции, которая активно и сознательно сражается за коммунизм.

Но у конструктивизма есть и другие задачи.

Создать систему оформления вещи вообще.

Дуалистическая т. е. двойственная культура прошлого все делила на чистое и прикладное.

Чистое искусство и прикладное искусство, чистая наука и прикладная наука и т. д. по двум паралельным вертикалям можно выстроить длинейшим ряд слов по системе дуалистического расчленения.

Общеетвенные корни науки, искусства и философии по злостности или близорукости ума ученых профессоров никогда не замечались. Идеи оказывается плавали в воздухе, и магическая палочка божественного вдохновения так-же носилась в пространстве над грешной землей и время от времени милостиво спускались на избранных мужей науки или искусства. Но так как и грешные мира сего не сидели сложа руки, а работали, то и произошло такое раздвоение.

Пролетарскую революцию „сделали“ „белые дьяволы“. И как это не странно сделали так здорово, что идеи летающие в воздухе не находят больше своих охотников и магическая палочка не рискует больше касаться земли.

Пришел конец чистому и прикладному!

Настало время социально-целесообразному.

Трудовая организация людей приступает к сознательному производству интеллектуально-материальной культуры. Общественная служба вещи из состояния только утилитарного значения будет введена в форму **общего удовлетворения.**

Техника из кусков внешней природы, пожирающая колоссальную живую человеческую силу для организационных сцеплений и цементирования производственных актов—станет автоматическими удлиненными органами общества.

Вещественный трудовой аппарат, отдельно и в целом, должен быть не просто сделан он должен быть сконструирован по единому плану конструктивизма.

Создать систему оформления вещи это значит пройти длинный практический путь живых экспериментов построенных на началах социальной целесообразности.

Кроме того необходимо проработать систему и в плане формально-производственном.

Конструктивист Родченко, например, поясняя один из своих опытов пространственного конструктивизма пишет:

—„Эти последние пространственные конструкции разрабатывались мною экспериментально, исключительно, чтобы связать конструктора законом целесообразности примененных форм, закономерным соединением их, а также показать универсализм, что из одинаковых форм можно конструировать всевозможные конструкции, разных систем, видов и применений.

„В данных работах, как реальных конструкциях, я ставил непременным условием будущему конструктору индустрии.—

„**Ничего случайного, безучетного**“, „Все сводится к универсальной инициативе—упрощать, обобщать и т. д.“.

Ничего случайного, безучетного ничего от слепого вкуса и эстетического произвола. Все должно быть осмыслено технически и функционально.

Таким образом наш конструктивизм т. е. конструктивизм выросший на территории Р. С. Ф. С. Р. разительно отличается от того конструктивизм о котором говорят на западе и с которым контактируют наши живописцы левого искусства.

Конструктивизм на Западе.

Французский журнал „L'esprit Nouveau“ в програмной статье первого номера заявил, что „новый дух—это дух конструкции. (Il y a un esprit nouveau: c'est un esprit de construction“) Американский журнал „La Vida Americana“ аршинными буквами об'явил „превосходство начало конструктивного над декоративным“.

Голландский журнал „De Stijl“ так же утверждает, что „Новый коллективный стиль—исходит от конструктивного начала“.

Не думайте,—говорит Эренбург, автор книги. „А все таки она вертится,“ по поводу этих сообщений,—что это пророки или провидцы. Это просто трезвые выводы из реальных данных. Художники, выйдя из башен, взглянули на жизнь и изумились. Новый быт, новый человек—невольно возникает и новое искусство.

Чтобы понять данный переворот надо серьезно оглянуться по сторонам, а не изучать эстетические манифесты.

Три периода прошло прежде, чем конструктивизм, как новое выражение в области художественного труда, стал осозноваться и на западе.

До войны, война и, наконец, после мира.

I. До войны.

Избыток производимых вещей, но отсутствие ощущения их ценностей. Лень и благодушие. Грандиозные успехи техники (авиация, субмарины, автомобили, металлургия и пр.). Но их понимают лишь немногие специалисты. Последние рецидивы девятнандцатого века: теософия, неокатолицизм, Бергсон, Клодель, Бердяев и т. д. Лягушка-индивидуализм надувается донельзя.

II. Война.

Ложь, зло, молебны и панихиды лавочников, но только это. Демонстрация организации, пусть, лицимерная и гнусная по существу, но показательная во внешних формах. Зрелище окопов, пулеметов, орудий. **Сближение с чудом нашего века, с машиной.** В обнищании—прояснение труда и вещи. Несмотря на шаманство и амулеты, гибель религий. Здоровая грубость истребляет лже-идеализм. Товарищество рот, полков, классов, народов. Начатая, во имя лицемерных идей, узкого национализма, романтического героизма, презрения к вещам, война кончается торжеством интернационализма, позитивной честности, трезвенного труда.

III. После мира.

Судороги стремящегося встать на ноги человечества. Националисты, конкуренты, философы, министры, торгаши продолжают канунный хаос. Но люди, осмыслив страшный опыт войны, выше всего ставят: **Труд. Ясность. Организацию.**

В этой тройце—символ веры нового искусства. Вот как определяется и об'ясняется конструктивизм на Западе т. Эренбургом каторый два-три месяца тому назад уехал от нас.

Он повез богатый материал: снимки с наших работ, записную книжку и целый рой впечатлений.

Основная ошибка и тов. Эренбурга и тов. Лисицкого заключается в том, что они не могут оторваться от искусства.

Они просто новое искусство называют конструктивизмом.

Это им дает возможность театр Таирова, Чарли Чаплина (Шарло), Мейерхольда, Марджанова, летучие экспрессы комедиантов, цирки, Фернана Леже и много других валить в одну кучу, именуя ее конструктивизмом.

Но это не значит, что конструктивизм—явление только наше.

Он вырастает из всей сложившейся жизненной обстановки, которая упирается в состояние производительных сил.

И в зависимости от состояния производительных сил, т. е. в зависимости от различных общественных форм он принимает различные уклоны.

Социально-политическии строй Р. С. Ф. С. Р. и строй капиталистической Европы и Америки—два различных строя.

Естественно, что и конструктивизм не одинаков.

Наш конструктивизм об'явил непримиримую войну искусству, ибо средства и свойства искусства не в силах уже систематизировать чувства революционной среды. Ее цементируют реальные успехи революции, ее чувства выражает интеллектуально-материальное производство.

На западе конструктивизм братают с искусством (хронический недуг запада—соглашательская политики).

Наш конструктивизм поставил ясные цели:

Найти коммунистическое выражение материальных сооружений.

На западе конструктивизм кокетничает с политикой заявляя, что новое искусство вне политики, но оно и не аполитично?

Наш конструктивизм боевой и непримиримый: он ведет суровую борьбу с падагриками и паралитиками, с правыми и левыми живописцами, словом со всеми, кто хоть сколько нибудь защищает спекулятивную художественную деятельность искусства.

ЗА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-МАТЕРИАЛЬНОЕ ПРОИЗВОДСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ—БОРЕТСЯ НАШ КОНСТРУКТИВИЗМ.

M-14
1-00
27891/161

1р

ТВЕР-
СКОЕ
ИЗДА-
ТЕЛЬСТВО.

19227